

Murányi Yvett

Piscator, Brecht, Artaud

A színházi formanyelv megújulása a 19. század végén hallatlanul produktív folyamatot indított el: a századfordulón és az azt követő évtizedekben egymásra rímelő vagy egymással polemizáló elméletek, elképzelések és kísérletek egész sora született meg. Lenyűgöző gondolat- és ötletgazdagság jellemzi ezt a korszakot, mely telve volt kiábrándultsággal és forradalmi lelkesültséggel, később a világháború okozta döbbenettel és rémülettel, de mindvégig a művészet megújításába vetett feltétlen hittel.

Az első világháború utáni Németországban elsőként Erwin Piscator (1893–1966) vállalkozott rá, hogy a színháznak politikai arculatot adjon. A marxizmus elkötelezett híveként a színpadot a forradalmi szocialista világnézet tribünjének tekintette: „a művészet, ha azt akarjuk, hogy valamit is érjen, csakis az osztályharc eszköze lehet”. Ilyen szellemben nyitotta meg 1920-ban a maga Proletár Színházát.

Piscator számára a meghatározó élményt a világháború pokla jelentette: „A háború acélviharok és tűzlvainak közepette végérvényesen betemette a polgári individualizmust. Az ember, mint egyén... keringjen bár egocentrikusan a saját személyének fogalma körül, valójában ott fekszik az Ismeretlen katoná márványlapja alatt. Vagy ahogy Remarque mondja: »Az 1914-es generáció meghalt a háborúban, még akkor is, ha történetesen megmenekült a gránáttól.« Aki hazatért, annak semmi köze sem volt azokhoz a fogalmakhoz – emberről, emberiségről vagy emberi nagyságról –, amelyek dísz tárgyként szimbolizálták a háborút megelőző világ szalonjai számára egy isteni akarat által teremtett rend örökkévalóságát. Állíthatja-e valaki komolyan – ennek a roppant átalakulásnak a láttán, amiből senki se maradhat ki –, hogy az ember képe, érzelmeinek, kapcsolatainak fogalma örökkévaló, abszolút, független az időtől? Elismerik-e végre, hogy Hamlet neuraszténiája sem számíthat részvétre egy kézigránátokat dobáló, rekordokat hajszoló nemzedéknél? Belátják-e végre, hogy a tegnap még magasztosnak tűnt fájdalom és öröm a ma túl éber szemében nevetségesen jelentéktelen dolognak látszik? Ez a korszak új hőst emelt a talapzatra: önmagát. Többé már nem az egyén számít a saját személyes sorsával, hanem maga a kor, a tömegek sorsa lett az új drámaírás hősi tényezője. Forradalmi marxisták vagyunk, számunkra a feladat nem merülhet ki abban, hogy a valóságot kritikátlanul lemásoljuk... A forradalmi színház feladata abban áll, hogy a valóságot kiindulópontnak tekintse, s a társadalmi ellentmondást a vád, a társadalmi változás, az új rend elemévé tegye.” (1)

A Proletár Színház féléves fennállása alatt nagy sikereket ért el; rövid, agitatív darabokat adtak elő, egyszerűsítésre és tipizálásra törekvő stílusban.

Piscator a húszas évek közepén munkálta ki a maga rendezői koncepcióját. Ekkoriban országszerte számtalan olyan műkedvelő csoport jött létre, amelyek színházi eszközökkel fejtették ki agitációt és propagandát. Ezt a modellt valósította meg Piscator a kommunista párt 1924-es választási hadjáratára készített, Vörös Balhé Revü'-ben, mely szkeccsekből, mozgalmi dalokból, kuplékból, szavalatokból, valamint munkássportolók és villámrajzolók bemutatóiból állt. Piscator, miközben rendszeresen foglalkozott az agitpropcsoportok színházi tevékenységével, egyszersmind az intézményes színházban is szerette volna megvalósítani a maga politikai elképzeléseit. Több előadást rendezett a berlini Volksbühnében, amelyekben már alkalmazta később tökélyre fejlesztett technikáját: a

rendelkezésére álló darabokat csak vázlatként használta fel, a bennük ábrázolt események köré pedig széles sodrú epikus dokumentumjátékot szerkesztett vászonra vetített fényképek, újságkivágások, plakátok felhasználásával, amelyek a politikai összefüggéseket voltak hivatva megvilágítani. Minden technikai eszköz a közvetlen politikai hatás szolgáltatában állt; bizonyos rendezéseihez külön e célra készült filmet forgatott, mely a színpadi jelenetek háttéréül szolgált.

1927-ben lehetővé vált, hogy Piscatorbühne néven saját színházat nyisson. *Walter Gropius*, a Bauhaus-iskola vezetőjét kérte fel, hogy készítse el számára egy korszerű, „totális színház” tervrajzát. Gropius nagyszabású terve (hatalmas ovális színpad egyszerre három játéktérrel, bonyolult vetítőberendezéssel, amely a közönséget „a demonstráció kellős közepébe helyezi”) a költségek miatt sosem valósulhatott meg, de erősen hatott a második világháború utáni színházépítészetre.

Új színházat Piscator *Ernst Toller* „Hoppá, élünk!” című darabjával nyitotta meg: a színpadot betöltő több emeletes szerkezet egyes szintjein szimultán zajlott a játék, a közepűt elhelyezett vászonra pedig diákat és egy filmet vetítettek. Egy további rendezésében a kapitalista gazdaság rendszerét akarta átvilágítani. A darab („Konjunktúra”) témája az olajforrások birtoklása körüli nemzetközi harc. Az előadást követően a színház csőd-

helyzetbe került, a nézőszám a felére csökkent. További kísérletek, állandó újramezések után végül 1939-ben Piscator az Egyesült Államokba utazott, és New Yorkban Dramatic Workshopot (színházi műhelyt) vezetett – növendéke volt többek közt *Tennessee Williams* és *Arthur Miller* is –, a háború után azonban visszatért Németországba.

Bertolt Brecht (1898–1956), a két világháború közti színházművészet egyik legnagyobb hatású alakja, pályáját expresszionista kísérletekkel kezdte, de a húszas évek végére kialakította a maga marxista szemléletű, merőben újszerű epikus színházi dramaturgiáját. Brecht drámaírói és színházi

*„A nézőt úgy
fogadják a színházban is,
mint nagy változtatót,
aki már nemcsak elfogadja,
hanem alakítja a
világot. A színház nem próbálja
többé megértesíteni, illúziókkal
táplálni, a világot elfeledtetni
vele, sorsával kibékíteni.
A színház azért teszi immár
elébe a világot, hogy
belenyúljon.”*

munkássága kezdettől fogva összefonódott: több színházban is dolgozott (a Piscatorbühnében Piscator egyik fő munkatársa volt), és nem egy művét maga állította színpadra. A népszerűséget a „Koldusopera” 1928-as berlini bemutatója hozta meg számára; az előadás már tartalmazta azokat az „elidegenítő” hatású elemeket (például a *Kurt Weill* zenéjével előadott, a cselekményt megszakító songokat), amelyek később a brechti színházmodell alapját képezték. Ebben az időszakban fejtette ki Brecht első ízben a maga epikus színházának koncepcióját, szembeállítva egymással a „rég”i” drámai és az „új” epikus formát.

Brecht elgondolásának alapja, hogy a művészet társadalmi funkciója megváltozott: „Korunk színháza abból a feltevésből indul ki, hogy egy színpadi műalkotás úgy található csak utat a nézőhöz, ha beleéli magát a néző a darab figuráiba. Egy műalkotás közvetítésének más módját nem ismeri. Ez a beleélés (azonosulás) társadalmi jelenség, és egy bizonyos történeti korban nagy haladást jelentett, ma azonban akadályá válik egyre inkább a színművészetek társadalmi funkciójának további fejlődésében. A színpadi művészetekre az a feladat vár, hogy új formáját alakítsák ki a műalkotás közvetítésének a nézőhöz. Fel kell adniuk monopóliumukat a néző ellentmondást és kritikát nem tűrő vezetésére, és az emberek társadalmi együttélésének olyan ábrázolására kell törekedniük, amely lehetővé teszi, sőt megszervezi, hogy kritikus, esetleg ellentmondó magatartást öltsön a néző mind az ábrázolt történetekkel szemben, mind pedig azok ábrázolásával

szemben.” Ezzel a színi művészetek átlépnek abba a stádiumba, „ahol a világ megváltoztatását mozdítták elő.” (2)

Az epikus színháznak ezért az a célja, hogy a néző érzelmi azonosulás helyett az értelmével ragadja meg és lássa át a bemutatott jelenségeket; ezt teszi lehetővé az elidegenítés, amely „szükséges a megértéshez”, mert „minden, ami »magától értetődik« egyszerűen lemondást jelent a megértésről”.

„A drámai színház nézője így beszél: – Igen, éreztem ezt már én is. – Ilyen vagyok. – Ez csak természetes. – Mindig így lesz ez. – Megrendít ennek az embernek a fájdalma, mert nincs menekvése. – Nagy művészet ez: itt minden magától értetődik. – Sírok a sírókkal, nevetek a nevetőkkel.

Az epikus színház nézője így beszél: – Ezt nem gondoltam volna. – Így nem szabad ezt csinálni. – Feltűnő ez felettébb, szinte hihetetlen. – Ez így nem mehet tovább. – Megrendít engem ennek az embernek a fájdalma, mert lenne mégis menekvése. – Nagy művészet ez: itt nem értetődik semmi magától. – Nevetek a sírókon, sírok a nevetőkön.” (3)

Az elidegenítő hatás (Verfremdungseffekt vagy V-effekt) hangsúlyozza a színpadi történés művi jellegét és megtöri az illúziót, az ismerős, „meghitt” tárgyat vagy jelenséget idegenszerűnek tünteti fel, ezáltal a nézőt csodálkozásra készíti és felismerésekre vezet: „... a néző új magatartást vesz fel a színházban. A nézőt úgy fogadják a színházban is, mint nagy változtatót, aki már nemcsak elfogadja, hanem alakítja a világot. A színház nem próbálja többé megrészesíteni, illúziókkal táplálni, a világot elfeledtetni vele, sorsával kibékíteni. A színház azért teszi immár elébe a világot, hogy belenyúljon.” (4)

A V-effekt eszköze elsősorban a színészi játék, hiszen azt, hogy a néző mennyire éli bele magát a látottakba, a színész átélésének mértéke határozza meg. A színésznek tehát nem szabad azonosulnia szerepével, ugyanakkor nem lehet érzelmentes sem: a színpadon eleven alakoknak kell állniuk, a színész dolga pedig az, hogy miközben hitelesen ábrázolja őket, juttassa egyszersmind kifejezésre a magatartásukról alkotott véleményét. Az elidegenítő eszközöknek a színpadképben is meg kell jelenniük; ezt szolgálja többek között a fényforrások láthatóvá tétele vagy a függönyre vetített kommentárok.

A drámai (vagyis hagyományos) és az epikus színházat Brecht az *1. táblázatban* látható sémában állítja szembe egymással. (5)

A színház drámai formája	A színház epikus formája
a színpad „megtestesít” egy folyamatot	elmond egy folyamatot
a nézőt bevonja egy aktusba és feléli aktivitását	szemlélőjévé teszi, de felébreszti aktivitását
érzelmekre indítja	döntéseket kényszerít ki belőle
élményeket közvetít neki	ismereteket közvetít neki
a nézőt behelyezi egy cselekménybe	szembehelyezi vele
szuggesztíóval dolgozik	érvekkel dogozik
az érzések érzések maradnak	megismeréssé válnak
az embert ismertnek tételezi fel	az ember a vizsgálat tárgya
az ember változatlan	az ember változik és változtat
a figyelem tárgya a kimenetel	a figyelem tárgya a menet
egyik jelenet a másikért	mindegyik önmagáért
az események egyenes vonalban haladnak	kanyarognak
a világ, ahogy van	a világ, ahogy alakul
amit az embernek tennie kellene	amit az embernek tennie kell
az ember ösztönei	az ember indítóokai
a tudat határozza meg a létet	a társadalmi lét határozza meg a tudatot

Brecht a második világháború után amerikai emigrációjából hazatérve Kelet-Berlinben élt, és feleségével megalapította önálló színházát, a Berliner Ensemble-t.

Az eredetileg szürrealista *Antonin Artaud* (1896–1948) a harmincas években olyan mágikus-rituális színházmodellt dolgozott ki, amely a 20. század második felének legjelentősebb színházi kísérleteire, illetve rendezőire (*Peter Brook*, *Living Theatre*, *Jerzy Grotowski*, *Eugenio Barba*) alapvető hatást gyakorolt. Elmélete, melyet „A színház és hasonmása” (1938) című kötetében fejtett ki, a keleti színház gyakorlatából táplálkozik, és elvet minden irodalmi szövegen és lélektani elemzésen alapuló színjátszást. Konceptiója kialakításának fontos ösztönzője volt a Bali-szigeti táncszínház 1931-es párizsi szereplése. Ez a társulat hindu mítoszokat elevenített meg hajszálpontosan szabályozott gesztikus eszközökkel, rituális játékokból száműzve a nyelvet. Ez a fajta színjátszás Artaud számára elvi alternatívát jelentett a nyugati, irodalmi alapú színházzal szemben, amelyre mindig is a legnagyobb székszisszel tekintett. „Ez az előadás olyan tiszta színpadi képek csodálatos együttesét tárja elénk, amelyek megértéséhez új nyelvet kellett teremteni: a színészek valóságos... hieroglifák. E hieroglifák további díszítőelemei pedig a gesztusok, a titokzatos jelek, amelyekről nem is tudni, miféle mesés és homályos valóságnak felelnek meg, csak annyi bizonyos, hogy mi, nyugati emberek visszavonhatatlanul elfojtottuk magunkban ezt a valóságot. Valamiféle mágikus művelet szelleme érződik itt. A vegytiszta színháznak ezt a felfogását a Bali-szigeti színház megdöbbentő következetességgel tárja elénk, mert kizárja a szót mint a legelvontabb témák megvilágításának eszközt.” (6)

Artaud szerint a színháznak nem az emberi lét egyéni dimenziójával kell foglalkoznia, hanem az „egyetemeset és átfogót”, az élet mítoszait kell kifejeznie rituális formában, melyek az embert „transzcendens hatalmak visszfényének” látatják. (Hogy az Európában már elsüllyedt „kollektív mítoszok” nyomaira bukkanjon, 1936-ban mexikói indiánok közé utazott, a következő évben pedig Írországba látogatott, hogy a „druidák titkait” felderítse.) Olyan színházat kell létrehozni, amely visszatér a kultúra mágikus gyökereihez, amely a nézőt a maga teljességében szólítja meg, birtokba veszi, megrohanja érzékeit és idegeit – ezt nevezi Artaud „kegyetlen színháznak”.

„A Kegyetlen Színház ... vissza akar találni azokhoz a kipróbált régi mágikus eszközökhöz, amelyeknek révén az érzékeny emberi lélek elérhető.”

„A Kegyetlen Színház olyan témákat választ majd, amelyek kifejezik korunk jellegzetes zaklatottságát és szorongásait.

Elhatározott szándéka, hogy nem mond le a mozi javára a modern ember és a mai élet mítoszairól. De a maga módján kívánja ezeket a mítoszokat megteremteni, más szóval a világ gazdasági haszonelvű és technicista hanyatlásával szemben azokat a lényegi gondokat és nagy szenvedélyeket állítja szembe, amelyeket a modern színház az álcivilizált ember máza alá rejtett.

A témák kozmikusak és egyetemesek lesznek, s a legősibb szövegekből, a mexikói, hindu, zsidó és iráni kozmogóniákból merítjük őket. Színházunk... nem a törvényeknek alávetett, a vallások és előítéletek által eltorzított társadalmi emberhez kíván szólni, hanem a totális emberhez...

Megnyilatkozhatnak ezenkívül ebben a színházban a nagy társadalmi megrázkódtatások, a népek, a fajok közti konfliktusok, a természeti erők, a véletlen, a végzet delejesége...”

„A színháznak tehát újra meg kell mártóznia egy öröktől szenvedélyes és a közönség legvisszahúzóbb és legálmodozóbb rétegei számára is érzékelhető költészet forrásaiban. Ennek a követelménynek úgy tehetünk eleget, ha visszatérünk az ősi, primitív mítoszokhoz. Ezért nem a szövegre, hanem a rendezésre bízuk azt a feladatot, hogy anyagi valósággá gyúrja, s főképpen időszertűvé varázsolja a régi konfliktusokat. Ez azt jelenti, hogy e témákat közvetlenül állítjuk színpadra, és mielőtt még szavakba önte-

nénk őket, először mozgásokban, kifejezésekben és gesztusokban tárgyasulnak majd.

Felhagyunk tehát a szöveg színházi babonájával és az író diktatúrájával.

Így újítjuk fel a közvetlenül az emberi szellemből táplálkozó ősi népszínházat, és kerüljük el a nyelv és a szavak buktatóit.”

„A színpadot eltöröljük, s az így összeálló, így felépülő előadás az egész teremre kiterjed, a földszintről felhág a fal könnyű függőfolyosóira; a szó legszorosabb értelmében beburkolja, a fény, a kép, a mozgás, a zajok állandó áradatát zúdítja a nézőre. A díszletet egyrészt maguk az óriás méretű bábokká nagyított szereplők alkotják, másrészt az állandóan helyüket változtató tárgyak és álarcok felszínén játszó mozgó fények alkotta táj. És mint ahogy nem marad üres, kihasználatlan hely a térben, ugyanúgy nem hagyunk egy pillanatnyi nyugalmat sem a néző lelkének, érzékeinek.”

„A Kegyetlen Színháznak az a rendeltetése, hogy egy szenvedélyes és lüktető élet szükségletét ébressze fel a színházban. A kegyetlenségben, amelyre támaszkodni kíván, ezt a fajta szilaj következetességet, a színpadi elemeknek ezt a végletes sűrítését kell látni. Ez a kegyetlenség véres lesz, ha kell, de nem feltétlenül és nem mindig; olyanfajta csontszáraz erkölcsi tisztaságot jelent, amely nem fél megfizetni az élet árát.” (7) (Részletek „A Kegyetlen Színház második kiáltványából”)

Voltaképpen maga Artaud élete volt a kegyetlen színház, ahogy azt egyik nagy tisztelője, André Gide megállapította. Elképzeléseit egyetlen rendezésben próbálta a gyakorlatban is megvalósítani (1935-ben egy Shelley-dráma adaptációjában), de az előadás megbukott, a kritikusok mindössze azt emelték ki, hogy a főszerepet maga a rendező játszotta, „meglehetősen valódinak ható őrzőgésszel”. Az ópiumfüggővé vált művész életének hátralevő részét különböző elmeegógyintézetekben töltötte.

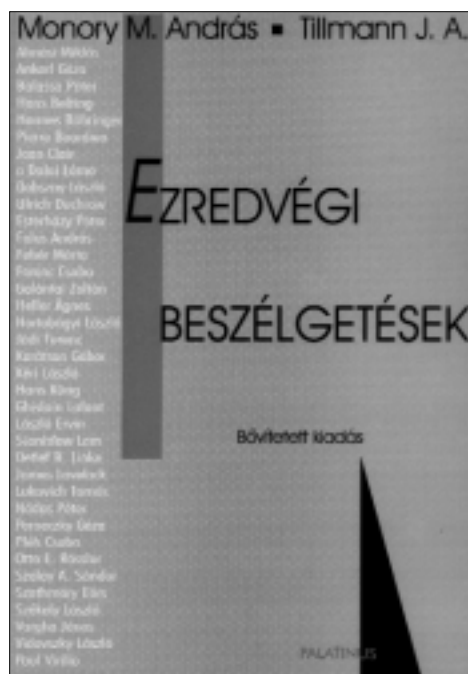
A századforduló és az avantgarde színházreformja, elméleti és technikai újításai, a rendező, a színész és maga a színház funkcióját érintő, a hagyományos és a nagyközönség elvárásaihoz igazodó színházat

vitató-tagadó elképzelései meghatározták a 20. század második felének színházművészetét. A hatvanas évek elején jelentkező neo-avantgarde az akcióművészet (happening, performance) vagy a mitikus-rituális színház (Living Theatre, Grotowski, Barba) innen kapták ihletésüket, sőt az újítók vívmányait a konvencionális, intézményes színház is beolvasztotta és használja a mai napig. Korunk színházának legjelentősebb törekvései, formanyelve nem is érthetőek meg a most már mintegy száz évvel ezelőtt kezdeményezett színházi forradalom ismerete nélkül.

*„A színpadot eltöröljük,
s az így összeálló, így
felépülő előadás az egész
teremre kiterjed, a földszintről
felhág a fal könnyű
függőfolyosóira; a szó
legsorosabb értelmében
beburkolja, a fény, a kép, a
mozgás, a zajok állandó
áradatát zúdítja a nézőre.
A díszletet egyrészt maguk az
óriás méretű bábokká
nagyított szereplők
alkotják, másrészt az állandóan
helyüket változtató tárgyak és
álarcok felszínén játszó mozgó
fények alkotta táj. És mint ahogy
nem marad üres, kihasználatlan
hely a térbe, ugyanúgy nem
hagyunk egy pillanatnyi
nyugalmat sem a néző lelkének,
érzékeinek.”*

Jegyzet

- (1) PISCATOR, Erwin: *A szocialista dramaturgia alapvonásai*. In: *A színház ma*. Gondolat, Bp, 1967. 149–151. old.
- (2) BRECHT, B.: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Bp, 1969., 121–123. old.
- (3) uo. 127. old.
- (4) uo. 154. old.
- (5) uo. 89–90. old.
- (6) ARTAUD, A.: *A Könyörtelen Színház*. Gondolat, Bp, 1985. 119. old.
- (7) uo. 182–188. old.



A Palatinus Kiadó és az Okker Kiadó ajánlatából